

відправляти і оцим щорічним Таїнствам, адже воно є Таїнством, попередньо принесеним у жертву.

Відповідаю.

Із причин, через які й Римська Церква не з отих якихось Гостій малих, які для причасників у Чистий Четвер освячені, але ту, більшу, Гостію, яку для цього тільки разом із ними освятила, здійснює у Страсну П'ятницю» [2, с. 159].

Окремого дослідження потребує і проблема індивідуального стилю автора, якому властива одночасно широта інтерпретації та схиляння перед авторитетами богословської думки.

Література

1. Жуковський А. Петро Могила й питання єдності церков. Париж. 1969. 282 с.
2. Могила Петро. Літос. Передмова, переклад із старопольської Ростислава Радишевського. Київ: Талком. 2018. 656 с.
3. Поплавська Н. Полемісти. Риторика. Переконавання (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.). Тернопіль: ТНПУ. 2007. 379 с.
4. Радишевський Р. «Літос» і духовна спадщина Петра Могили. *Петро Могила. Літос*. Київ: Талком. 2018. 656 с.

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ У ДИСКУРСІ МОДЕРНІЗМУ

Чумак Галина,

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка, chumak@tnpu.edu.ua*

Модернізм можна розглядати як історію, як процес (тоді він виступає певним літературним напрямком), як модель творчості загалом (тоді він стає метафоричним виразом самоцінної художньої практики, «мистецтвом для мистецтва»), як систему знаків і символів (модернізм стає при цьому метонімією особливої культури, приміром «елітарної»), як «закриту» образну структуру (так

модернізм стає особливою стратегією читання), як ідеологію (відповідно він може бути зрівняний з філософією).

Первісно через «модерність» (новочасність) новонароджене християнство відмежовувалося від античного язичницького минулого. Пізніше кожна нова епоха в Європейській історії відрізняла себе від старої, протиставляючись античності. З часом поняття «модерн» набуває самостійного значення (поза опозицією *antiqui/moderni*) та позначає те, що сприяє вираженню актуального, постійно оновлюваного духу сучасності. Цю свідомість нового виражає і переймає на себе естетичний модерне мистецтво яке розгортається з допомогою антиципації можливого, імовірного, нового. Авангардизм у цьому аспекті актуалізує метафору абсолютної новизни, а модерна міфотворчість розглядає сучасність як форму постійної присутності.

Згідно з діалектикою модерну, яку запропонував Габермас, естетичний модерн, тобто модерністський рух кінця XIX-XX ст. підриває ідею самого модерну, оскільки «модернізм – великий спокусник, він несе з собою принцип панування безмежного самоствердження, вимогу автентичного самопізнання (*Selbsterstahlung*), суб'єктивізм перебудженої чуттєвості, і тим вивільнює гедоністичні мотиви, несумісні з професійною дисципліною і загалом з моральними основами цілеспрямованого способу життя» [1, с. 43].

Отже, модернізм руйнує той проект *просвіченої гуманності*, який, за Габермасом, становить суть самого процесу модернізації. Модерний гуманістичний проект, на його думку, передбачає використання різних сфер людської культури (науки, мистецтва і етики) для раціонального влаштування щоденного людського життя. На думку Габермаса, умовою реалізації такого проекту може бути переборення замкнутості кожної з автономних сфер і вихід поза професійні інтереси груп експертів – своєрідної еліти. Зрозуміло, що поява і розвиток мистецького авангарду підриває саму можливість здійснення розумної (до певної міри), тотальної гуманізації, оскільки авангард *інфікований* анархізмом та індивідуалізмом [1, с. 9].

Переоцінка європейського модерністського канону передбачає глобальну проблематику, яка стосується ролі, місця і значення традиції Просвітництва в європейській історії. Похідна від Просвітництва універсалістська модель лежить в основі загальноєвропейської культурної типології. Як це було ще за часів Просвітництва, новочасна естетична практика узагальнювала, вирівнювала досвід окремих літератур і літературних стилів (бароко, романтизму, натуралізму), забезпечуючи певну однорідність культурної самосвідомості епохи модерну.

Модернізм заявляє про себе, насамперед, як про явище маргінальне щодо усталеної традиції, навіть анти-традиційне. Модернізм стверджується, проектуючи перервність і диференційованість традиції. Завдяки традиції відчуження й проектування інакшої естетичної реальності, а також вибіркового, імовірнісного відношенню до традиції. Цілком очевидно, що в модернізмі синхронізуються різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму, буддизму, середньовічної метафізики до бергсоніанства й ніцшеанства. Модернізм стає явищем культурного синтезу.

Однією з форм діалектики модерності стає мистецтво, або модернізм, який виробляє своєрідний їй естетичний еквівалент поза раціоналізмом і натуралізмом попереднього етапу та закріплює суб'єктивні значення суто художніми способами. Дискурс модернізму закріплює рухливість, змінюваність культурної самосвідомості, її спрямованість на аналіз минулого, підвладного смерті людського існування. Починаючи з кінця XIX ст., ствердження автономної сфери суб'єктивного приймає на себе літературний і естетичний модерн. Модернізм саме за допомогою культури, творчості, мови закріплює присутність модерного суб'єкта у світі.

Т.С. Еліот відкидає суб'єктивізм у мистецтві й літературі, притаманний романтизму, наголошуючи разом з Ортегою-і-Гасетом на важливості деперсоніфікованого сприйняття світу. У своєму програмному творі «Дегуманізація мистецтва» іспанський філософ небезпідставно звинувачує

романтизм і романтиків у переобтяженості особистими почуттями, що аж ніяк не додає творам естетичної цінності [2, с. 149].

Творці-модерністи відмовилися і від реалізму, тому що він не відповідав усій складності і багатомірності сучасного світу. Реалізм як метод вичерпав себе з появою феноменології. В кожній людині існує своя точка зору на реальність, часом протилежна загальноприйнятому уявленню про реальність однієї і тої ж події. Реальність, як писав Ортега-і-Гассет, «повсякчас знаджує художника на манівці, стаючи на перешкоді від втечі від неї... Як Одиссей навпаки, він мусить покинути повсякденність – Пенелопу і вирушити через рифи і скелі у зачароване царство Цірцеї» [2, с. 150].

Незаперечним для Ортеги є і той факт, що нове, або «модерне» мистецтво. призначене лише для людей з розвинутим естетичним чуттям і тому доступне не всім. Нові митці обдаровані виключно виразним, чітким і раціональним чуттям мистецтва: «Їх спосіб відчущання – далеко не примха, він є неминучим результатом всієї попередньої художньої революції» [2, с. 147].

Тут знову знаходимо співзвучність концепції Еліота щодо врахування митцем контексту загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості. У своєму есе «Традиція і творча індивідуальність» критик наголошував, що незважаючи на новаторство окремого поета, він «творить в межах загальноєвропейської культурної традиції і долучаючись до неї, змінює її у свій спосіб» [3, с. 14].

Загалом модерністський канон ХХ ст. утверджує себе не стільки через заперечення традиції, як це властиво його ранньому етапу, скільки на основі нового розуміння літературної класики і традиції. Так, Т.С. Еліот пише про розширення розуміння минулого в модернізмі, оскільки сама традиція «змінюється з появою кожного нового визначного письменника» [3, с. 188].

Самобутність дискурсивної практики модернізму ґрунтується на тому, що закріплення автономної й істинної присутності суб'єкта переводиться в площину літератури. Дискурс модернізму утримує своєрідну естетичну «рівновагу», що

збалансовує грані художнього герметизму й продуктивної естетичної моделі, відкритої для нових інтерпретацій.

Література

1. Габермас Юрген. Філософський дискурс модерну. Пер. В. Купліна. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
2. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. *Всесвіт*, 1992. № 3-4. С. 144-166.
3. Eliot T. S. Selected Prose. London: Faber and Faber, 1975. 398 p.
4. Habermas Jurgen. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1985. 465 p.
5. T. S. Eliot: the modernist in history. Ed. by Ronald Bush. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991. 210 p.

ТОПОС МІСТА У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА «ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ»

Вікторія Барабаш,

здобувач вищої освіти першого (бакалаврського) рівня факультету філології і журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, viktoria.lukash4@gmail.com

Науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Ольга Куца

Твір І. Франка «Лель і Полель» сучасні дослідники вважають прикладом урбаністичного психологічного роману. Місто постає у ньому окремим самостійним персонажем, який виступає «агресором», нівечить душу людини інтригами й підступами. Загалом місто постає прірвою, яка поглинає особистість. З іншого боку, саме місто відкриває безліч можливостей для самореалізації людини, відкриває для неї перспективи. Таким містом змальований близький і рідний для автора роману Львів.

Загалом топос міста – це його предметно-силова даність, відтворена у тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Предметна даність міста – це майже завжди упорядкований простір. Топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики,